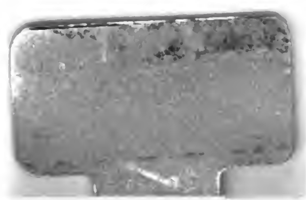




Ueber

Richard Wagner's

Faust-Ouverture.

Eine erläuternde Mittheilung an die Dirigenten, Spieler und Hörer dieses Werkes

von

Hans von Bülow.

Leipzig
Verlag von C. F. Kahnt.
1860.

Dem Zureden seines Freundes **Franz Liszt** haben wir es zu danken, daß der Componist sich zur Veröffentlichung dieses Instrumentalwerkes aus einer früheren Schaffensepoche entschlossen hat. Zur Verständigung der künstlerischen Absicht sind als Motto die dem zweiten Dialoge mit Mephisto entnommenen Worte Faust's beigefügt:

Der Gott, der mir im Busen wohnt,
Kann tief mein Innerstes erregen;
Der über allen meinen Kräften thront,
Er kann nach außen nichts bewegen;
Und so ist mir das Dasein eine Last,
Der Tod erwünscht, das Leben mir verhaßt.

Zur Bezeichnung der poetisch-musikalischen Stufe, welche dem Werke in dem künstlerischen Leben des Autors sich anweist, findet sich ferner auf der Rückseite des Titelblattes die Notiz „geschrieben zu Paris im Januar 1840, umgearbeitet in Zürich, Januar 1855". Diese nothwendigen äußerlichen Mittheilungen zu vervollständigen, können wir nicht umhin, aus dem „Vorwort zu den drei Operndichtungen" Wagner's Bekenntniß zu citiren, das auf Seite 53 und 54 ausgesprochen ist: „Aus meinem tief unbefriedigten Innern stemmte ich mich gegen die widerliche Rückwirkung dieser äußerlichen künstlerischen Thätigkeit" — es ist im Vorhergehenden von Versuchen in der französischen Lyrik die Rede — „durch den schnellen Entwurf und die eben so rasche Ausführung eines Orchesterstückes, das ich Ouverture zu Goethe's Faust nannte, **das eigentlich aber nur den ersten Satz einer großen Faustsymphonie bilden sollte.**"

Der Widerspruch dieser letzten Bemerkung mit dem Titel, welchen das Werk in der gegenwärtigen Herausgabe führt, ist ein nur scheinbarer. Die Umarbeitung, welche der Ton-

illustrirt zu haben. Ein gebildeter Mensch war gezwungen, bei einer Faustaufführung seinen Eintritt um sieben Minuten zu verzögern, um nicht in eine dem erwarteten Genusse allzu feindliche Mißstimmung zu gerathen. Wir hoffen, daß die Verallgemeinerung des Wegfalls der Zwischenactsmusik auch allmählich das soi-disant Drama Faust von der schlimmen Zuthat befreien werde, welche durch Dilettanten- oder Musikerhand demselben zugefügt worden ist.

Richard Wagner's Genius konnte nicht zu der Prätention herabsteigen, mit seiner Faust-Ouverture zu solch entweihendem praktischen Zwecke an die Stelle des Erbärmlichen Großes, an die Stelle des Blödsinns Geist bringen zu wollen. Wenn es daher den Anschein haben könnte, als ob dieses Werk, mit Beziehung auf den deutlich ausgesprochenen poetischen Hauptgedanken, geeignet wäre, die mit demselben zufällig in einer gewissen Verwandtschaft stehenden ersten Scenen des Dramas musikalisch einzuleiten, so muß wenigstens eine Verwahrung gegen das Unterschieben einer derartigen Absicht eingelegt werden. Wagner's Faust-Ouverture beschränkt sich darauf, ihr poetisches Motiv ohne alle dramatisirenden oder charakterisirenden Nebenintentionen künstlerisch auszuführen. Als Form dieser Ausführung erscheint die traditionelle, aber als solche logisch mit höchster musikalischer Erkenntniß gerechtfertigte der „Ouverture", der nicht dramatischen Ouverture, die keines weiteren Commentars bedarf. Der von Franz Liszt glücklich erfundene Name „symphonische Dichtung" (womit die Einheit des Satzes gewissermaßen angedeutet ist), könnte allenfalls dafür substituirt werden. Wenn Wagner seinen anfänglich gefaßten Plan ins Werk gesetzt haben würde, eine Faustsymphonie zu schreiben, so hätte er gewiß nicht anders verfahren, als Liszt, der in seiner dreisätzigen Faustsymphonie den einzig richtigen, freilich nur dem Blicke des Genies sich offenbarenden Weg eingeschlagen hat. Die drei Theile dieses Werkes (die Symphonie ist damit formell auch auf eine naturgemäße Eintheilung zurückgeführt) geben drei für sich selbständige, aber in ebenso innigem als verständlichem Zusammenhange mit einander verbundene Bilder der Hauptpersonen des Dramas oder Epos, in deren Charakteristik ebensowol die poetische und

musikalische Empfindung als der allgemein menschlich-philosophische Gedanke seine Befriedigung finden wird. Wagner's symphonische Dichtung in ihrer gegenwärtigen Gestalt hat sich eine ganz verschiedene Aufgabe gestellt. Sein Werk gehört der reinen (aber gerade deshalb nicht der schimmelig-modrigen) Instrumentallyrik an. Der Hörer und Leser suche deshalb in der Partitur nicht nach dramatischen Trüffeln und erlasse sich die Mühe der charakteristischen Deutelung an einem Werke, das uns den Autor als Instrumentalcomponisten vorstellt, und somit die erfreuliche Gelegenheit bietet, einmal dem Musiker Wagner gerecht zu werden.

Unsere schwache Feder wird sich nicht daran wagen, eine Schilderung des tiefen und ergreifenden poetischen Eindruckes zu unternehmen, der einem Instrumentalstücke innewohnt, das eben durch und durch eine Tondichtung ist und als solche den innerlich schneidendsten Gegensatz zu jenen wohlgesetzten Tonspielen der nachbeethoven'schen Epoche, die sich der allgemeinen Anerkennung erfreuen, bildet. Wir geben uns der Hoffnung hin, daß Franz Liszt's einzige Beredtsamkeit Muße finden werde, auch für dieses Werk seines Freundes ihre zum Herzen dringende, einschmeichelnde Sprache ertönen zu lassen. Doch sei es unserem trockenen Tone gestattet, zuvörderst bei dem leitenden Gedanken der Einen Faust-Ouverture wenige Augenblicke zu weilen. Es ist bereits bemerkt worden, welcher Gattung von Ouverturen dieselbe nicht angehöre: sie ist kein Charakterbild, sondern ein Stimmungsgemälde. Eine verwandte Eigenthümlichkeit besitzt Schumann's Manfred-Ouverture, in größerem Maße, als sie im Zusammenhange mit der für die Theateraufführung bestimmten melodramatischen Musik u. s. w. eigentlich zu beabsichtigen hatte. Daß sich die Manfred-Ouverture zu einem analogen selbständigen Orchesterstücke gestaltet hat, — eine Inconsequenz, deren Willkommenes der richtigen musikalischen Empfindung des Componisten, gleichsam unwillkürlich, zu danken ist — mag, bei Homöogenie des Stoffes, beitragen, Wagner's klares künstlerisches Wollen erkennen zu lassen. Diese Erwähnung könnte zu einem Vergleiche Anlaß geben, den wir aufzustellen keine Scheu tragen, den wir aber gerade wegen unserer persönlichen

Bewunderung und Sympathie für Schumann's Manfred unterlassen.

Wagner's Faust-Ouverture ist ein Stimmungsbild, die zum künstlerischen Abschluß gekommene Darlegung eines Seelenzustandes, oder des Motivs, durch das ein solcher geschaffen wird. Ihr Stoff ist nicht der dramatische Charakter eines Helden, nicht das, was einen solchen stempelt, eine That. (Wir verweisen auf Wagner's herrliches Vorwort zur Coriolan-Ouverture von Beethoven, hier dem unerreichten Muster.) Ihr Stoff ist ein Leiden, kein Privatleiden eines gewissen Faust, sondern ein Leiden allgemein menschlichen Inhaltes. Nicht der Goethe'sche Faust ist also der eigentliche Held, sondern die Menschheit selbst. Wie nun der Wortdichter mit der Absicht der Darstellung eines allgemein menschlichen Gedankens auch das einzig mögliche Mittel derselben wählen mußte, die Widerspiegelung desselben in einem bestimmten Individuellen, so hatte auch der Tondichter eine ähnliche Individualisirung mit gleicher Nothwendigkeit zu unternehmen, um seine Absicht zur möglichst ergreifenden Wirkung zu bringen. Das Nächstliegende war —, es kommt hierbei freilich sehr darauf an, für **wen** — ins eigne Ich die Faust-Stimmung aufzunehmen und den ganz subjectiven Reflex des Allgemeinen künstlerisch zu äußern. Zu solcher Kundgebung war wol nicht berechtigt der Componist von ***; die blendendste Virtuosität hätte nur Maskenartiges, Grimassenhaftes producirt. Der innere Drang, die tiefe Herzensnoth mußte hier gebieten. Man nenne den Namen eines hierzu berechtigteren, fatalistisch auserleseneren Künstlers, als den des an das Kreuz des Exils Geschlagenen!

Lesen wir die der oben angeführten Stelle vorangehenden Worte und unterstreichen wir die letzten Zeilen, in denen uns Faust nicht mehr als der Gelehrte, der Mann der Wissenschaft, sondern als der Künstler, Dichter erscheint:

> Nur mit Entsetzen wach' ich Morgens auf,
> Den Tag zu sehn, — — — — — —
> Der selbst die Ahnung jeder Lust
> Mit eigensinnigem Krittel mindert,
> Die Schöpfung meiner regen Brust
> Mit tausend Lebensfratzen hindert.

Wer in der Künstlerwelt durfte wol mit größerem Rechte jene Worte in sich nachhallen lassen, als der Autor seiner Faust-Ouverture? Dieses Recht des Künstlers, Erlebtes und Empfundenes solcher Art in seiner geweihten Offenbarungszunge auszusprechen, wird von jener Coterie, die sich zu einem plötzlichen Kunstareopag zusammengeflickt hat, dem Tonkünstler heftig bestritten. „Heiter sei die Tonkunst", rufen alle Priester des Haydn'schen Götzendienstes, rufen sämmtliche Liebhaber der Dirne „Oper" ihnen nach. Nun erinnern wir uns eines gewissen Zusatzes zu jener Maxime, der vom „Ernst des Lebens" spricht. Da die „Kunst" nun aber das „Leben" des Künstlers ausmacht, so möchten wir wol belehrt sein, wie beides auf einander reimen könne und wie weit unsere Befürchtung, der Tonkünstler im Speciellen werde hierdurch angewiesen, seine Stellung als die eines Hofnarren Sr. Majestät des Publicums, das sich unterhalten wolle, anzusehen, der Begründung entbehre. Berliner Kritiker sprachen es ganz naiv unverschämt aus (ihr musikalisches Verständniß erhielt sich auf dem Niveau des Aesthetischen), daß eine Musik, die sich die Aufgabe setze, Lebensüberdruß zum Tonausdrucke zu bringen, den Hörer nothwendig verdrießen müsse. Ein einziger Mann, der seine Stimme schon häufig zu Gunsten des beleidigten Menschenverstandes erhoben, Hr. Dr. Kossak, opponirte der schäbigen Intoleranz mit Worten, die eine um so edlere Gesinnung verrathen, je weniger ihr Verfasser zu den enthusiastischen Verehrern der Wagner'schen Richtung zu zählen ist. Wir lassen dieselben folgen:

„Mit der Faust-Ouverture von Wagner wissen wir uns nach einmaligem Hören durchaus in kein leidliches subjectives Verhältniß zu setzen. Das Werk will uns anmuthen, nicht wie eine Ouverture, sondern wie eine Orchesterphantasie, eine instrumentale Paraphrase über einen lebensmüden Gedanken, die Faust in seinem Studirzimmer ausspricht. Wer von einer unseligen Stimmung befangen, ergriffen von einem wilden Wirbel des Hasses und der Liebe, nervös gereizt plötzlich aus einem Nebenzimmer diese Musik hörte, müßte sich, dünkt uns, darin wiederfinden. Wir würden übrigens gar nichts damit gewinnen, wenn wir auf solche Muthmaßungen hin von dem

Kunstschönen reden und das Werk verdammen möchten; was im lebenden, schaffenden Individuum steckt, will hinaus an das Licht; nicht die Kritik, sondern der Weltgeist zeugt und begräbt Kunst und Künstler. Wir können und dürfen nicht das Recht des Individuums tödten; es ist das Mysterium seiner Natur und keine Gewalt der Erde hat Macht darüber. Aber diese Federweisen, die wie die Gerichtsschreiber und Bauern vom Rathhause der menschlichen Begebenheiten kommen und das: ja, wenn dieses und jenes geschehen wäre, oder geschähe — debattiren, sind einmal die unfreiwilligen Komiker auf den Bühnen aller Künste".

Gegen den Ausdruck einer so unparteiischen Neutralität, sollte man vermeinen, wäre schlechterdings kein Einwand zu erheben gewesen. Wir können die für die Verhältnisse demüthigende Versicherung geben, daß Dr. Kossak den kritischen Demagogen, der Masse gegenüber mit dieser Erklärung eine Verwegenheit begangen hat, die, wenn er z. B. ein Auftreten als Componist beabsichtigte, ihm sicherlich schlecht bekommen würde. Welches andere Motiv aber wäre für die Anmaßung der kritischen „Weltgeist"losigkeit, im vorliegenden Falle „das Recht des Individuums zu tödten", auffindbar, als das praktische, daß das heutige Geschlecht schlecht disponirt sei, ein Kunstwerk von so „düsterem" Charakter mit willigem Verständniß aufzunehmen, sich einem künstlerischen Genusse hinzugeben, der mit dem berüchtigten Begriff „Ohrenschmaus" allerdings so wenig gemeinsam hat, als etwa das Sacrament des Abendmahls mit einem Gabelfrühstück? Hat die Mittheilung des Künstlers sich stets nur an den Haufen zu richten? Soll die künstlerische Darstellung des Dämonischen, das wahrhaftig nicht gleichbedeutend ist mit dem Unmenschlichen, verwehrt sein, weil die Schilderung höherer menschlicher Seelenstimmungen nur einem kleineren, auserwählten Theile zugänglich sein wird? Ist mit Einer Faust-Ouverture dem Materialismus ein so folgendrohender Fehdehandschuh hingeworfen, daß die gefährdete Gemüthsruhe des Philisters derartigen Störungen eine kritische Barrière entgegenzusetzen hätte? Ist von dieser Seite zu befürchten, daß ein Componist Faust-Ouverturen dutzendweise, wie Lieder ohne Worte, „liefern" könnte? Ein

derartiges Orchesterstück wird natürlicherweise immer ein ἅπαξ λεγόμενον bleiben, und der innerliche Ursprung desselben, die herzanstürmende Nothwendigkeit, aus welcher heraus der Dichter schuf, ertheilt ihm jene seltene Weihe, welche ein aus bloßem Künstlerspieltriebe (von Haus aus animalischer Natur) entstandenes Werk der Luxuskunst nie schmücken wird. Ein unvorbereitetes großes Publicum, in dem halbgebildete Dilettanten das allzeit fertig raisonnirende Wort führen, wird beim erstenmal diesen Weltunterschied nicht mehr herausahnen, als z. B. ein deutsches Parlament je im Stande sein würde, „das Vaterland zu retten". Das Völkchen spürt den Gott ebenso wenig wie den Teufel, wenn ihm das genaue Signalement nicht lange vorher eingeprägt worden ist. Und wenn die kritische Polizei von gänzlich vernagelten, geistig blinden Beamten ausgeübt wird, wie soll die vor allem Ernst des Lebens fluchtsüchtige Masse „Publicum" zu einem Schatten von Verständniß gelangen können? Wie lange Zeit hindurch hat ein Publicum, dem man den ersten Satz der fünften Symphonie getrost als Coriolan-Ouverture und umgekehrt hätte vorsetzen können, die ersten Sätze dieser und der neunten Symphonie von Beethoven nur geduldet, nur ertragen in der Erinnerung an das Nachfolgende, später aus anerzogener Pietät! Mit dem letztgenannten Stücke ist dies noch heute der Fall. Trägheit des Studiums mag wol hauptsächlich die Schuld tragen, daß selbst competent vermeinte Musiker noch nicht in die an Tiefe und Klarheit gleich vollendete Architektonik dieses Satzes einzudringen vermochten. Vor kurzem noch gab in einer preußischen Provinzialstadt ein Orchesterdirigent, dem man die Aufführung des Werkes zumuthete, die artige Antwort: „ach, die neunte — die versteht ja der zehnte unter uns nicht!"

Wir werden an den ersten Satz der neunten Symphonie unwillkürlich gemahnt durch die besondere Liebe, mit welcher Richard Wagner diesem Riesenwerke zugewandt ist. Bei seinem Pariser Aufenthalte, zur nämlichen Zeit, aus der die Conception der Faust-Ouverture stammt, copirte er für sich die Partitur des Werkes, welches Note für Note so wunderbar in seinem Gedächtniß haften blieb, daß er im Jahre 1846,

als nach unendlicher Pause die neunte Symphonie durch sein Verdienst dem Dresdner Publicum gleichsam als Neuigkeit vorgeführt wurde, im Stande war, sämmtliche Proben auswendig zu leiten. — Seine bei dieser Gelegenheit nachgedichtete Erläuterung ist den Lesern zu genau bekannt, als daß es mehr als eines flüchtigen Hinweises bedürfte, welche (freie) Uebersetzung dem herrschenden Hauptmotive des ersten Satzes darin gegeben ist. Aus der nämlichen Rede Faust's, dem er zu seiner Faust-Ouverture die angeführten Worte entnahm, glaubte er den entsprechenden Wortausdruck für die musikalische Stimmung Beethoven's zu finden, in dem Pfeile: „Entbehren sollst du, sollst entbehren!"

So wurde dem Musiker Wagner gewissermaßen der allgemeine Goethe zu diesem bestimmten Beethoven, aus welchem er den anregenden, etwaige musikalische Scrupel niederschlagenden Keim zur eignen Schöpfung empfing. Mit dieser Behauptung möchten wir freilich zugleich eine Preisaufgabe für die geprüftesten Kammerjäger von Reminiscenzen verbinden, einen einzigen Zug von unpersönlichem Anlehnen aus der W.'schen Faust-Ouverture herauszufinden. Die historischen Schreier pflegen nämlich trotz ihrer Forderung des „Anlehnens an die classischen Muster", wenn sie bei einem neueren Meister eine Scheinspur von Stütze auf die alten zu gewahren glauben, sofort die Erklärung eines trügerischen Propheten in Bereitschaft zu haben. Die Sucht nach literarischem Skandal macht aus der Benutzung eines gleichen Stoffes zu künstlerischer individueller Gestaltung ein Plagiatverbrechen. Welchem Bellen und Beißen würde ferner — aus anderem Grunde — der Tondichter ausgesetzt sein, der es unternähme, einen „Don Juan", sei es dramatisch, oder instrumental, zu componiren! Und doch — Vorurtheile bei Seite — kann es etwas Erlaubteres geben, als das beispielsweise genannte Unternehmen, dessen Ausfall ja doch seine Richter immer finden wird?

Wagner's Faust-Ouverture wurzelt also gewissermaßen in Beethoven's neunter Symphonie, wie denn die Producte der neudeutschen Schule überhaupt diesen Ausgangspunkt vindiciren. Beethovens letzte Werke gelten für uns nicht als der

Grabstein seiner Schöpfungen, sondern als der besiegelnde Schlußstein derselben, der wiederum als der Fels erscheint, auf dessen Rücken sich ein neuer Bau musikalischen Lebens zu gründen hat. Auf welcher Seite ist wol die größere Pietät? Bei einem solchen Glaubensbekenntniß kann allerdings die Frage nicht mehr für uns existiren, ob der Vorwurf, den sich Wagner zu seinem Tonstück gewählt hat, vereinbar ist mit dem, was die musikalische Aesthetik als die unübersteiglichen Schranken der Instrumentalmusik bezeichnen zu müssen glaubt. Gewiß wird jeder, der unserer Anschauung nicht zu ferne steht, auch ohne Kenntniß der Wagner'schen Tondichtung von vornherein zugestehen, daß der von Goethe mit praktischem Tacte nur gedrängt ausgesprochene Gedanke zur Darstellung in einer Sprache, welche das Idiom des erhöhten Gefühlsausdrucks ist, poetisch geeigneter war, als in der Wortsprache, wo in diesem Falle die breitere Ausführung zum Gebrauche eines erhöhten Verstandesausdruckes, also zu einem der Dichtkunst mehr oder minder fremden Philosophiren hätte verleiten können. Das triviale „Hineingeheimnissen" führt den Wortdichter zur — strenggenommen — unpoetischen Allegorie, die an den grübelnden Verstand vorzugsweise appellirt, während dem Tondichter eine Mystik zu Gebote steht, die der gebildeten Empfindung und Phantasie klar und verständlich ihr Leben zu offenbaren vermag.

Diese Mystik der Tonkunst findet in ihrem Ausdrucke zugleich die natürliche Verdolmetschung; die Hieroglyphen, von denen wir sprechen, enthalten in ihrer Erscheinung auch zugleich den Schlüssel, in ihrer Darlegung ihre Auslegung. Bei offenen Sinnen und dem redlichen Willen, sich in den Gegenstand zu versenken, thätig zu genießen, wird Niemand einen Irrgarten zu sehen glauben, zu welchem die zufällige Regung einer Neugierde nach dem belehrenden Faden suchen möchte. Gleiche Bewunderung und Verehrung desselben Kunstwerkes ferner implicirt noch nicht die Nothwendigkeit gleicher Motivirung dieser Verehrung, hebt die Mannigfaltigkeit derselben, die Freiheit individueller Auslegung nicht auf. Es liegt hierin gerade eines der vorzüglichsten Privilegien der Tonkunst. Ein und dasselbe Tonstück kann auf das nämliche In-

dividuum zu verschiedenen Zeiten psychisch die entgegengesetzten Eindrücke üben, ohne daß eine noch so laxe Regel deren Vorherbestimmung normiren müßte. Ja die nämliche Auffassung vermag im Resultate ganz verschiedene Seiten zu tangiren und dauernd nachzittern zu lassen. Herrscht der Eindruck der „Dissonanz" vor, so ist ebenso ein doppelter Modus möglich (wir stellen uns gegenwärtig ganz einseitig auf den subjectiven Standpunkt des Hörers); die — Verdüsterung — kann wohlthuend oder trübend wirken, stärkend oder erschlaffend; ist die Stimmung des Hörers dagegen so disponirt, daß das Moment der „Versöhnung" vorwaltend aufgenommen wird, so kann dieses letztere ebenso als rein und ungemischt, wie als mit der Bitterkeit und Ironie der Ergebung versetzt erscheinen. Wäre hieraus nun zu folgern, daß das zur poetischen Würdigung und zum Genusse eines Tonkunstwerkes erforderliche Herz und Ohr einem unbeschriebenen Blatte gleichen müsse? Welcher Eindruck weiter wäre nun als der maßgebende zu bezeichnen, der sogenannte reine, ästhetisch kalte, oder der leidenschaftlich erregte? Liegt vielleicht gerade hierin das Unterscheidungsmerkmal, die Grenzlinie des Classischen vom Romantischen? Beethoven gehört ja aber zu den Classikern, wenigstens in der dritten Symphonie, und man wird doch nicht in Abrede stellen, daß die Aufführung der Eroica nicht den „reinen" Eindruck einer Mozart'schen Symphonie, sondern einen leidenschaftlich erregteren hervorzubringen pflegt — abgesehen von den mehr oder weniger geräuschvollen Hervorbringungsmitteln dieses Eindrucks. Es wird daher wol am besten sein, wir schütteln die Tyrannei jener von Schulmeister-Eunuchen erfundenen begriffsverwirrenden Kategorien ab und mißbrauchen das vom antiken Ideal hergeleitete Postulat einer hellenischen Heiterkeit für die Tonkunst nicht weiter. Der von Wagner gewählte Vorwurf ist, sei er classisch oder unclassisch-romantisch, durch und durch musikalisch (man höre!); daß er demjenigen Theile des Publicums, dem z. B. Todesgedanken wegen der Gefahr einer Verdauungsstörung oder Nervenreizung widerwärtig und lästig erscheinen, nicht zusagen mag, kann uns nicht kümmern. „Es hört doch jeder nur, was er versteht", sagt Goethe, wir fügen hinzu: es versteht

auch jeder nur, wie er eben versteht; aber auch der Umstand der Mannigfaltigkeit von Eindrucksmöglichkeiten braucht für uns kein zu erörterndes Dilemma zu werden. Wir haben diesen Punkt nur berührt, um den Verdacht abzuwenden, als beabsichtigten wir mit den nachfolgenden Bemerkungen über den stofflichen Gehalt und den formellen Bau des in Rede stehenden Kunstwerkes die Prätention, einen absolut-gültigen Commentar der Intentionen des Componisten, eine Art Programm aufstellen zu wollen, das eine überflüssige, den letzteren sogar widersprechende Erläuterung sich zur Aufgabe machte.

Bei einer gewissen Classe specifischer Musiker nun haben wir mit der Faust-Ouverture eine eigenthümliche Erfahrung gemacht. Die, welche von selbstischen Motiven weniger abgehalten, den Componisten mit ihrer Fachanerkennung zu zieren, dennoch bisher ihre kritischen Couplets mit dem stereotypen Refrain, daß in Wagner's Musik zu wenig eigentliche (?) Musik enthalten sei, zu endigen pflegten, indem sie sich bereitwillig erklärten, dem Componisten ihre volle Hochachtung zu zollen, sobald derselbe nur den Beweis geliefert, daß er auch ein tüchtiges Streichquartett (oder Claviertrio) zu produciren befähigt sei *), schienen uns von der Faust-Ouverture relativ erbaut zu sein und zu der Concession geneigt, daß die „Ouverturenform" Wagner zugänglicher sei, als sie vermuthet. Es hält nicht schwer, die Erklärung hiervon zu finden. Diejenigen Musiker, welche außerdem auch der Classe der specifisch ehrlichen Leute sich zuzählen dürfen, übertrugen auf die Erscheinung Wagner's dasselbe Mißtrauen, welches die vorangegangenen Erfolge jener industriellen Gaunerei, die sich der Kunst und Wissenschaft, wie der profaneren Gebiete bemächtigt hatte, auch in dem Unbefangenen entzünden mußten. Auf der Oberfläche einseitiger Kenntnißnahme haftend, argwöhnten sie eine neue Art Speculation, eine neue Phrase (correspondirend mit der einer gewissen Literatur der Gegenwart) und

*) An den classischen, todten Gluck oder an den in seinen reinen Instrumentalarbeiten von diesem specifisch-musikalischen Standpunkte aus gewiß des Dilettantismus zu zeihenden C. M. v. Weber richtet man wohlbegreiflich derartige Vorwürfe nicht. Es liegt also in dem Angriffe auf Wagner eine Art Ehrenbezeugung.

glaubten in dem Nicht-Wollen Wagner's eine latente unlautere Quelle des Nicht-Könnens zu entdecken. Mancher, dem wir aus dieser Classe begegnet, war im Geheimen von dem Glauben durchdrungen, Wagner hätte sein Ideal vom musikalischen Drama hauptsächlich deshalb construirt, weil er „Opern" habe componiren wollen (natürlich in der Absicht, ein berühmter und reicher Mann zu werden) und seine musikalische Technik und Erfindung nicht hingereicht hätten, in Nachfolge Mozart's oder Marschner's zu machen. Die neuen musikalischen Formen Wagner's entgingen der Beachtung, weil sie neu und gewissermaßen zu kolossal waren. Wir erinnern hier nicht sowol an die kunstvolle Vollendung des zweiten Finales des „Tannhäuser", dem selbst seiner Zeit Herr Professor Bischoff Gerechtigkeit widerfahren ließ, als vielmehr z. B. an den ersten Act des „Lohengrin." Ist das nicht eine dramatische Symphonie aus Einem Gusse, aus Einer einheitlichen Form? Der Dichter legte hier dem Musiker die zwingende Nothwendigkeit auf, Einen künstlerischen Tonbau aufzuführen, für den in solcher Breite der Entwickelung, in solchem Klimax der Durchführung kein Vorbild existirte. Man studiere diesen Theil einmal in seinen Grundzügen gewissenhaft durch und man wird nicht wagen können zu läugnen, daß Wagner gerade in der Form hier ein wirklich Neues, ein ohne alle Stütze auf Vorgängerschaft erreichtes künstlerisches Ganzes geschaffen hat. Freilich, für die Leute des kurzen Athems und des kurzen Gesichts mag diese Ueberzeugung ihre Mühen haben. Wer sich an herkömmliches Maß und Elle anzuklammern benöthigt ist, wird mit seinem Horizonte nur bis zur Erkenntniß kurzer, kleiner Formen auskommen, und wer z. B. ein Opernfinale von Mozart als Muster einer dramatischen oder gar reinmusikalischen Form aufstellt (und das geschieht!) möge diese Anschauung erst rationell rechtfertigen, bevor wir ihm die Erklärung geben können, daß in seinem Wahnsinn auch nur eine Spur von Methode enthalten ist.

Ohne nun eine Fehde gegen die classische Form des dramatischen Potpourris „Finale" weiter verfolgen zu wollen — so manche destructive Arbeit kann getrost dem Wirken der Zeit überlassen werden — müssen wir doch nochmals auf den schon

berührten Rangunterschied des Tonsetzers vom Tondichter zurückkommen, der auch auf die Frage der „Form" seinen wesentlichen Eindruck übt. Dem „eigentlichen" Musiker wird der Unterschied freilich ein streitiger bleiben. Die Thätigkeit des Dichtens würde ihn in gewisser Art zu einer Selbstentäußerung bringen, ihn aus seinem specifischen Berufe heraustreiben: nach eingelernten Schulregeln mit Notenphantomen zu spielen und so die Gelehrsamkeit des Greises mit der Naivetät des Kindes möglichst zu vereinbaren. Die wahre künstlerische oder poetische Form in der Musik bedarf aber noch eines anderen Richters, als des specifischen Musikers. Der Tonsetzer hat das Vorrecht (!), sich mit diesem zu begnügen; der Tondichter appellirt aber ferner noch an das dichterische Mit- und Nachempfinden, also an einen Musiker, der noch etwas mehr und noch etwas Anderes ist, als specifischer Musiker. Er macht sich anheischig, eine scheinbar doppelte Prüfung zu bestehen. Wenn diese zu dem nämlichen, zu einem gemeinsamen Resultate führt, dann ist er damit als Tondichter ohne Widerspruch sanctionirt, also zunächst durch Niemand Anderen, als sich selbst. Herz und Kopf des Musikers, nicht letzterem allein, ebensowenig als dem Gehörsinn des Laien, ist es gegeben, ihn als solchen zu erkennen. Die Form einer Tondichtung muß nicht blos als aus dem musikalischen Inhalte (mit dem Begriffe der Vollkommenheit) Erwachsenes erscheinen, sondern auch andererseits poetisch gerechtfertigt werden können als wirklicher, erschöpfender, überzeugender Ausdruck einer poetischen Idee (Empfindung, Stimmung). Das Immanente des Tonausdrucks muß sich gewissermaßen auch als ein Transscendentes, im Allgemeinen nicht an den bestimmten Tonausdruck Gebundenes erschauen lassen. Ein solches Verhältniß schiebt dem Kritiker keinen Riegel vor; im Gegentheil: nur macht es ihm seine Mühe etwas schwieriger. Jetzt muß er erst den Componisten verstehen lernen, bevor er ihn besprechen oder würdigen mag. Je mehr dabei die bisherigen Stützen alter Schulmeisteranschauungen und theoretischer Regeln (abgeleitet aus einem sicher doch nur fragmentarischen Theile der Musikgeschichte, der Werke der Vergangenheit), mit deren

Hilfe ein subjectives zufälliges Gefallen oder Misfallen sich doctrinär breit zu machen vermochte, sich untauglich erweisen werden, desto mehr wird das Individuelle zu seinem Rechte gelangen. Die „Classiker" werden also z. B. etwas mehr nöthig haben, als eine (relativ) neue Form mit dürren Worten als verwunderlich und bizarr zu bezeichnen und sie ohne Weiteres in Frage zu ziehen; die „Romantiker" werden, wenn ein Tondichter die Anwendung einer traditionellen Form für geeignet gefunden hat, nicht die Achseln zucken können, sobald kein Plagiat im höheren Sinne damit begangen worden ist. *)

Wagner's Faust-Ouverture ist, wie wenige Werke der Gegenwart, geeignet, diese doppelte künstlerische Seite an sich beobachten und bewundern zu lassen. Nicht blos tonliches, sondern allgemein geistiges Leben durchströmt alle Adern ihrer Form. Jede Note ist mit Dichterblut geschrieben; ein so besonderer Saft mag freilich im Ganzen weniger Geschmack finden, als der Thee M.'s für das größere Publicum und der Pontac S.'s für Liebhaber besitzt. Wenn also die „Lebensfratze" Kritik die Zahl der zur Aufnahme der Mittheilung dieses Werkes stimmungsgeneigten Künstler nicht bedeutend vermehren sollte, so würde sich diese Mittheilung zunächst nur auf eine Minorität von Musikern beschränken müssen — in dem Punkte der poetischen Auffassung. Die specifisch musikalische betreffend, ist bereits bemerkt worden, daß ein oppositionelles Verhalten hier weniger zu befürchten ist, nicht sowol wegen der Klarheit und Schönheit der Form, als vielmehr, weil dieselbe die Grenzen der den „Eigentlichen" zugänglicheren, reinen Instrumentalmusik vollkommen einhält. Wer Wagner's Ansichten auf diesem Gebiete einigermaßen kennt, wird hierdurch freilich von keinem Erstaunen betroffen werden können.

Das Werk hebt an mit einer sogenannten Introduction. Die Bedeutung, welche wir dieser geben, wird von dem Sinne

---

*) Es ist merkwürdig, aber bei der sinnlosen Trennung von Form und Inhalt erklärlich, daß das sonst vielfach gemißbrauchte Wort Plagiat so selten gegen Diejenigen in Anwendung gekommen ist, die ihren musikalischen Gedanken(?)inhalt ausschließlich aus dem sclavischen Nachahmen, aus dem Wiederkäuen der überlieferten Formen geschöpft haben.

abhängen, in welchem wir den musikalischen Hauptgedanken fassen, der nach der Einleitung des ersten Taktes im zweiten fragmentarisch (Contrabaß und Tuba), vollständiger in dem Eintritte der ersten Geigen (A Tact I und ff.) erscheint. Schon aus dem Vergleiche dieses Eintrittes des Hauptmotivs in der Introduction auf der Dominante mit seiner Erscheinung auf der Tonica im eigentlichen Allegro, wobei anfangs die große Secunde, erst bei der Steigerung in der Wiederkehr (Seite 52 und 53) die schneidendere kleine Secunde gewählt ist, läßt sich diese Bedeutung erkennen. So sehr die ganze Einleitung den Charakter einer Exposition trägt, das Werk selbst gleichsam in nuce enthält, so grundverschieden stellt sich die Färbung des Hauptmotivs und seiner Begleiter im langsamen Satze von der des raschen heraus. Dieses Hauptmotiv erscheint dort gewissermaßen noch in einem Nebel, aus dem es sich mit seinem Drange an das Licht allmälig enthüllt. Der Dichter führt uns in die Werkstatt seines Geistes ein, indem er uns die Dämmerung der Geburt veranschaulicht, aus welcher jener Hauptgedanke anfangs wie in träumender Unbewußtheit erwacht, um nach und nach zu jener bewußtvoll dämonischen Macht anzuschwellen, welche ihren selbsttödtenden Sieg am Schlusse in zaubervollem letzten Verhallen feiert. (S. 67 und 68.) Im Anfange ist die Frage vorherrschend und die endliche Bejahung hat viele Stadien zu durchlaufen, manchen Rückfall zu überwinden. Es erscheint unserer subjectiven Anschauung natürlich, in diesem Hauptmotive anfangs die todesdurstige Sehnsucht zu lesen, welche den vom Leben Betrogenen, eines unfruchtbaren Kampfes Müden, nach der einzigen Erlösung suchen läßt, die ihm werden kann. Zweifel und Unschlüssigkeit trennen ihn noch von dem Ergreifen des Mittels, das die Befreiung aller Qual verspricht, aber auf eine neue Frage hinweist, auf die große Frage, ob die Flucht an das Thor des Jenseits nicht der Tausch von Scylla gegen Charibdis zu werden droht, ob dieses Jenseits nicht als ein Riesenmakrokosmus der nämlichen Leiden sich offenbaren mag, gegen welchen Bürden des Lebens als matte Miniatur verschwinden würden. Nicht lange vermag die einseitig vage Phantasie mit den unselbstständigen Schlacken eingeimpften

Schreckens in diesem Zaudern gebannt zu bleiben: ein Faust ist kein Mann der bleichen Furcht; der plötzlich erwachte Wunsch nach dem Nichtmehrsein ist kein Product augenblicklicher Laune: unendlich lange und schmerzlich ist er vorbereitet worden. Ewigkeiten von Minuten Leidens haben ihn genährt und groß gezogen. Er ist ein Resultat der ganzen Entwickelung, der ganzen Erfahrung, eine vollendete Thatsache, unumstößlich und unwandelbar wie die Motive, welche ihn dazu gestempelt. Diese Einsicht, diese trostlose Gewißheit kann nicht lange zögern, sich dem Gefühle, aus welchem sie stammt, auf das überzeugendste darzulegen. Aber die ihr innewohnende fatalistische Kraft muß sich erst durch einen neuen schmerzlichen Kampf bewähren. Für den Augenblick muß sie verstummen, um dem freien Prüfen alles Dessen Platz zu machen, was sie etwa verneinen oder umschlagen lassen könnte. Ein Sieg ohne Gegner, durch List, durch momentane Ueberraschung wäre kein Sieg. Alles noch scheinbare Lebendige, noch Dauerfähige im Individuum muß sich gegen sie empören und sein Anrecht geltend machen. War Furcht und banger Zweifel für eine erhabenere Natur ein unwürdiges Motiv, so sind doch edlere vorhanden, die den Kampf aufnehmen können. Das Leben sei also noch einmal in Gedanken wiedergelebt, recapitulirt. Manch lieblich lockendes Bild erscheint vor dem inneren Auge, und die Erinnerung läßt den schönen verflossenen Augenblick länger vielleicht weilen, als die Wirklichkeit ihn zu fesseln vermochte. Aber auch der wache idealisirende Traum vermag nicht zu verhehlen, welchen Ausgang düsterer Wandlung jene Bilder genommen haben.

Neuer wilder Schmerz über die Enttäuschung, die höhnende Verzerrung, die so geringfügige Entgeltung der vielen herben und bitteren Erfahrungen, die unmäßige Ueberwucherung der Dornen gegen die spärlichen Rosen bricht hervor. Er kennt kein Maß und Ziel mehr. War der Wunsch nach dem Ende früher mehr dem grübelnden Nachdenken, dem kälteren Sinnen entsprossen und angehörig, so wird er jetzt auf das heftigste und stachelndste durch die bewußt gewordene Empfindung gesteigert. Seine Macht wird unaufhaltsam und ohne jeden Rückhalt potenzirt durch alles Dasjenige, was vorher aufgerufen und beschworen wurde, ihm zum Gegengewicht zu

dienen. Das schlimme Gegengift verbindet sich mit dem vermeintlichen Feinde. Kein Kampf ists mehr zu nennen, den die beiden Elemente *) dicht geschlossen an einander zu führen scheinen: ein gemeinsames Wirken, eine gleiche Tendenz beseelt ihr riesiges Wachsen, beschleunigt die — Katastrophe, wenn man so sagen will. Nun ist — Ruhe. Das brechende, sterbende Auge verklärt sich mit einem milden Lächeln der Versöhnung, als das Gefürchtete und Ersehnte, das Unausbleibliche sich erfüllt, als der Vorhang fällt.

Der Versuch, welchen wir gemacht, in kurzen Strichen den Entwickelungsgang des Hauptmotivs anzudeuten, soll, wie bereits bemerkt, sich durchaus nicht abwehrend und ausschließend gegen andere Interpretationen desselben verhalten. Es war uns nur darum zu thun, zu zeigen, wie der künstlerische Organismus des Werkes in allen seinen Gliedern der Einheit des Gedankens durch die Mannigfaltigkeit seiner Ausdrucksphasen hindurch zum Träger dient. Unsere persönliche Auffassung hat wenigstens nichts Willkürliches an sich, da sie aus der rückhaltlosen Hingebung an den Eindruck des Ganzen, wie des Specialcharakters der einzelnen Partien (im Zusammenhange ihrer Beziehungen zum Hauptmotive) geschöpft ist. Deshalb glauben wir aber andrerseits keinen ernstlichen Einwand für unsere Erläuterung befürchten zu können, am wenigsten den Vorwurf, welchen z. B. der Herr der Ratten im Goethe'schen Gedicht dem Helden macht, „daß ja der braune Saft nicht ausgetrunken worden ist“ und daher der von uns dem Ausgange gegebene Sinn in directem Widerspruche mit dem von Goethe gesetzten deus ex machina: „Ostergeläute“ zu der mit dem musikalischen Stimmungsgemälde so verwandten Schlußscene des ersten Actes befindlich ist. Wir wiederholen es: Wagner's (E i n e) Faustouverture ist keine dramatische Ouverture wie die Beethoven'sche Coriolan. Goethe's Faust ist ein Epos und es war unmöglich, ihm den Extract einer zur tonlichen Darstellung geeigneten resumirenden Scene zu entlehnen. Aber selbst bei der Wahl der Vergiftungsscene konnte ein d r a m a t i s c h so äußerliches und unberechtigtes Motiv, wie jene

*) Man vergleiche S. 58 und ff. der Partitur.

zufälligen Glockentöne dem Tondichter keinen Stoff zur Benutzung bieten. Es thut uns darum leid, in dem verklingenden weichen Dur-Schlusse der Ouverture nichts weniger, als etwa die Uebersetzung der Worte:

„Die Thräne quillt, die Erde hat mich wieder"

lesen zu können.

Wir kehren zur musikalischen Betrachtung zurück.

Dem Hauptgedanken, welcher sogleich mit der Centnerwucht seines Druckes sich ankündigt, gesellen sich zwei Sechszehntheilfiguren (im Allegro zu Achteln umgewandelt, woraus jedoch noch kein Schluß auf das Tempo zu ziehen ist, das ein mehr als doppelt bewegtes wird), welche durch die Originalität ihrer Windungen ihre motivische Bedeutung errathen lassen und gleichsam in einem Verhältniß von Frage und Antwort stehen. Die erstere, aufsteigend, zeigt sich durchgängig auf Einer harmonischen Grundlage basirt, während die letztere ohne die geheimnißvollen Wechselbeziehungen von Dominanten- und vermindertem Septimenaccord, auf welche sie auch ohne Begleitung hinweist, nicht denkbar ist. Diese eigenthümlich schillernde Folge chromatischer, aber sehr ausdrucksvoller Natur ist im tiefen Register drei Fagotten, denen der Contrabaß eine noch unbeweglichere Stütze bietet, anvertraut, während Violoncelle, Bratschen und zweite Geigen sich in die Fortführung der Figur theilen. Der Grundbaß ist dabei vollkommen thematisch gehalten; in mehrfacher Vergrößerung hält er den Hauptgedanken fest, wie eine Beute, die nicht entrinnen soll. Ein Paukenwirbel im Pianissimo, dem im vierten Takte zwei tiefe Hörner mit der Tonica (D) ein eigenes Streiflicht verleihen, vollenden den wunderbaren Eindruck dieser ersten sieben Takte, in welchem uns die Bedeutung des Gis im Contrabasse an und für sich noch zu frappiren hat, da es uns auf die große Fermate (S. 40) gewissermaßen vorbereitet, wo auf dem As der Tuba in den Blechinstrumenten das Forte des scheinbaren Secundenaccords eine so großartige und inhaltschwere Pause eintreten läßt. Eine weit näher liegende und thematisch viel ausgeprägtere Analogie mit der eben angeführten Stelle ist freilich auf S. 7 und 8 ausgesprochen; wir hatten hier eben mehr die ästhetische Seite im Ohr. — Die erste Violine nimmt

nun mit ihrem ersten Einsatz das Grundmotiv auf. Die Einsamkeit dieser Phrase ist sehr geeignet, ihren schwermüthigen, hinbrütenden Charakter wirksam hervorzuheben. Auf die Schlußnote tritt in der Bratsche wieder jene erste fragende Figur auf, die, ursprünglich mit dem Vortrag in paarweise gebundenen Segmenten, später zu den überraschendsten Metamorphosen führt. Dazu ertönt in sämmtlichen hohen Rohrbläsern ein durchdringender Klagelaut, ebenso einfach als ausdrucksreich, bei dessen höchster Anschwellung Bässe und Violoncelle die erste Nebenfigur im Decrescendo wiederbringen. Die nächstfolgenden Takte (S. 13 und 14) wiederholen in der Steigerung einer Quarte höher diese letzte Phrase, auf deren nochmals ersterbenden Aushauch unter dem Orgelpunkt-Tremolo der A-Pauke die zweite Nebenfigur ihre wundersamen Schlangenwindungen in einem viertaktigen Crescendo fortsetzt, bei welchem die Contrabässe einen bedeutungsvollen chromatischen Gang aufwärts, in allmäliger Verkleinerung der Schlußnoten des Hauptgedankens ausführen. Die Mittelstimmen sind wieder den drei Fagotten, sowie getheilten Violoncellen und Bratschen, in abgesetzten Tremulandos zugetheilt. Das Crescendo läuft nach Art mancher Beethoven'schen in ein Piano aus, das aber durch den frischen Eintritt der Holzbläser, verbunden mit den vier Hörnern, auf dem Quartsextaccord von D-dur zu einem sanft erhellenden Sonnenblick sich gestaltet. Ein neues melodisches Motiv erklingt voll seelischen Feuers, begleitet von einer neuen dritten Figur der Streichinstrumente, deren eigenthümliche schwungvolle Grazie die hierin so meisterlich gewandte Hand des Autors sofort kennilich macht. Dieses Motiv, welches später im Allegro (S. 28) den sogenannten Durchführungstheil übernimmt, konnte hier in der Einleitung nur als flüchtig skizzirt erscheinen. Der Umschlag des anmuthig Erfrischenden in sein so nahes Gegentheil wird beeilt. Auf dem verminderten Septimenaccord c, es, fis, a, einem gemeinsamen Schreckensschrei der Bläser, zu dem sich auch zum erstenmale die Trompeten vereinen, bringen die Bässe aufs neue ein Stück jener ersten Figur, in doppelt rascher Bewegung und vervielfältigter Wiederholung, das erstemal in unerbittlichem staccato, das zweitemal beim Uebergange zur Ermattung

legato grollend. Durch enharmonische Verwechselung wird die Schlußnote dieses verminderten Septimenaccords in der Baßfigur aus Es zum Dis (Sextaccord von H). Unter der discreten Harmonie verwandter Bläser erklingt in der Hoboe eine kurze Phrase der Ermattung, der Ergebung, die nach E-moll führt. Auch diese Phrase kehrt im Allegro (S. 40) von der Flöte wieder, unter ganz analogen Vor- und Nachsätzen. Die zwei folgenden Takte moduliren nach der Dominante A zurück, ebenso interessant als klar und ruhig, gleichsam in Seufzern der Bläser, welche durch aphoristische Rückungen des ersten Figurationsmotives in den Streichinstrumenten weniger unterbrochen, als vermittelt werden. Der Hauptgedanke erscheint wieder einsam in der ersten Geige, wo möglich noch trüber als das erstemal; das Violoncell löst ihn ab, gewissermaßen in der Umkehrung — ein zweischneidiges Schwert — und auf der Note B angelangt, läßt es diese drohend anschwellen bis zu einem kurzen Fortissimo des A-dur Accords, der auf dem zweiten Sechszehntheil des letzten Taktes, nach dem Vorschlag der Pauke, mit ungemeiner rhythmischer Kraft die Einleitung schließt.

Wir haben uns mit Absicht so lange bei dieser Introduction aufgehalten, weil wir eine ähnlich meisterhafte Exposition bei irgend einem Instrumentalwerke dieser Gattung ohne Ausnahme nicht angetroffen haben. Wir setzen voraus, daß das Interesse der Leser die Mühe der Hinzunahme der Partitur nicht scheuen wird, um zu einer klareren Uebersicht zu gelangen. Man vergleiche die Skizze mit der Ausführung. Kein Takt, keine Note in dieser Introduction ist unwesentlich; jede Einzelnheit hat ihre Bedeutung, die sich in dem Allegrosatze bewährt und rechtfertigt. Es ist nicht möglich, formell einheitlicher, organischer zu schaffen, als Wagner es in der Faust-Ouverture gethan. Nun setze man irgend welche beliebte „classische" Ouverture mit „Introduction" an die Seite und unternehme es zu beweisen, daß dieselbe gegen Wagner's Tondichtung auch formell nicht in Schatten tritt. Nehmen wir z. B. Cherubini's allgemein bewunderte Ouverturen zur Hand, verweilen wir bei einer der reizendsten und erquickendsten, der Abencerragen-Ouverture. Hier

haben wir auch eine Introduction, eine relativ recht barmherzig kurze; aber welche Ewigkeit währt sie! Das soll Musik sein! Wüste Pausen, nichts als fortwährend unterbrochenes Ansetzen, lauter Phrasen ohne Pointe, Spannung ohne allen bestimmten Inhalt, organisirtes Instrumentenstimmen, Begleitung zum Stuhlrücken der Zuhörer, in Musik gesetzte Unterhaltung im Styl etwa von ... „es geht an“, „man scheint wirklich anzufangen“ — „Hört!“ „St!“ „Horcht, St!“ — Der andächtige Zuhörer wird in eine Steppe geführt, durch die er allerdings später zu einem anmuthigen Blumengarten gelangt — aber wozu der häßliche Introitus? Wozu ferner in einer anderen, der Ouverture zum „Wasserträger“ die hübsche und interessante Musik der Einleitung, die in so gar keinem thematischen Zusammenhange mit dem eigentlichen Satze selbst steht? Wo ist die Nothwendigkeit vorhanden, daß auf solche vage Vorbereitung (?) gerade dieser und nicht ein anderer Allegrosatz folgen müßte? Dergleichen Tonspielerei, wo das Spiel wahrhaftig anfängt, bedenklich zu werden, wird aber von den kritischen Bütteln als „classisch“ angebetet und heuchlerisch gepriesen, um den Zoll der Anerkennung zu versagen, welche freudig und willig einem so meisterhaften Prologe, wie dem der Wagner'schen Faust-Ouverture, darzubringen wäre.

Das Allegro wird mit dem Hauptgedanken, der nun zuerst auf der Tonica erscheint, eröffnet, wiederum von den ersten Geigen mit tiefen Hörnern und Fagotten zu einem leisen Paukenwirbel, doch anfangs noch in ruhiger Fassung. Eine Verlängerung im fünften Takte wird noch nicht weiter ausgesponnen, sondern abermals durch die begleitende erste Figur unterbrochen, die in neuen Fortschreitungen wieder an jenem unheimlichen Gis im Basse anlangt, auf dessen Quintsextenharmonie (gis, d, e, b) in einem fünftaktigen Crescendo die sämmtlichen Saiteninstrumente unter immer drängenderen Stößen der Bläser zur Aufnahme der sehr wesentlichen zweiten Nebenfigur, die einen stürmischeren Charakter annimmt, weiter schreiten. Neues Ansetzen der ersten Figur, zu welcher der wiederholte Klagelaut der Rohrbläser erklingt, auf dessen Endnote ein schwungvoller chromatischer Lauf die Steigerung vollbringt, welche den Hauptgedanken in doppelt rascher Bewegung und

im Fortissimo zum ersten scharfen und bestimmten Auftreten bringt. Wohl gemerkt, wirkt bei diesem Tutti zwar die Tuba zur Baßverstärkung mit, nicht aber die Dreizahl der Posaunen, welche eine sehr discrete Rolle spielt und erst im letzten Drittel des Werkes ihre eherne Zunge bewegt. In diesem D-moll Fortissimo von 17 Takten schafft die erste Figur zur Bildung einer neuen Phrase sich ein rhythmisch schroff accentuirtes Nebenmotiv zur ergänzenden Antithese, das kurz darauf nach errungener Selbstständigkeit diese Periode zum Abschluß bringt. Hierauf folgt ein freier Ueberlieferungssatz zu dem zweiten Hauptmotive (Nebenthema), der in sehr wohlthuender Weise mit drei sechstaktigen Perioden innigen und empfindungsvollen Gesanges beginnt, deren Hauptbestandtheile ihren Ursprung dem Hauptgedanken und einer am Schlusse der Einleitung (vgl. S. 8, Takt 1) erwähnten kürzeren melodischen Phrase verdanken. Die darauf folgenden sechzehn Takte (es liegt ein großer Reiz in dem Wechsel der sechs- und viertaktigen Perioden) geben eine höchst interessante Durchführung der beiden Begleiter des Hauptgedankens, der in den Flöten schmerzlich zuckend zu den Figurationen der Streichinstrumente ertönt. Die vier folgenden Takte bringen in einem schnell abnehmenden Forte ein Fragment des Hauptgedankens, der sich gleichsam noch einmal bäumt, um ohnmächtig zu brechen vor dem neuen Bilde, das sich nun entrollen soll. Das zweite Motiv (F-dur S. 23) ist ein breiter, edler und ausdrucksvoller Gesang, in seinem Umfang durch und durch Instrumentalmelodie, aber eine ganz entzückende, hinreißende Melodie. Es hebt in den weichen Bläsern an und wir können hier die meisterliche Instrumentirung nicht genug bewundern, die mit den einfachsten Mitteln so herrliche Farben auszugießen versteht. Der Nachsatz ist unruhigerer, polyphonerer Natur; die Imitationen eines ausdrucksvollen dreitaktigen Nebenmotives, zu welchen die Bratsche eine Erinnerung an die erste Bewegungsfigur eindrängt, leiten sehr duftig und klar zur Wiederholung des Vordersatzes in A-dur von dem Streichquartette über. Der Nachsatz, obwol dem ersteren ganz analog, nimmt diesmal eine weit mildere und verklärtere Physiognomie an. Das Zeitmaß wird von hier allmälig bedeutend zurückgehalten: A-dur kehrt

zu F zurück. Der melodische Faden spinnt sich immer weiter. Mit einer höchst anmuthigen neuen melodischen Phrase *), erst von der Oboe, dann von der Clarinette getragen, verstummen die Bläser völlig. Die Geigen singen weiter, halten die zauberische Stimmung fest bis zum letzten Verhallen. Die letzten vierzehn Takte müssen Jeden ergreifen, der die Macht der Musik nicht für ein Vorurtheil ansieht. Man nenne uns (mit Ausnahme Derer, die man uns keinesfalls nennen wird) einen Componisten, der eine solche wunderbar rührende Melodik besitzt! — Mit dem letzten Austräumen des zweiten Gedankens beginnt der sogenannte Durchführungssatz, Zwischensatz oder vielmehr der erste Theil desselben; er basirt auf einem dritten Motive, dem wir bereits in der Introduction auf dem Quartsextaccord von D-dur begegneten (S. 6) und das von einer anmuthigen Wellenfigur der Geigen und Violoncelle (getheilt) umspielt wird. Seine Dauer von über sechzig Takten erscheint um so weniger als übermäßig, da neben dem Reichthum an interessanter Modulation und der kunstvollen Instrumentirung in diesem Satze Dasjenige musikalisch dargestellt wird, was wir in der ästhetischen Erläuterung als die Metamorphose der sanften heiteren Bilder, welche Phantasie und Erinnerung wach rufen, in grauen- und schreckenvolle Mahnungen an die gegenwärtige Wirklichkeit bezeichnet haben. Der Verlauf der Wandelung ist ein höchst interessanter; dichter und dichter fällt der schwarze Schleier hüllend und deckend herab. Grell wirken hier und da einzelne Lücken des freundlichen Lichtes. Drohender und immer drohender werden die anfangs so schmeichelnden Variationen des dritten Figurationsmotives unter der Beimischung des ersteren, dissonirender und wilder harmonisirt die anmuthigen Intervalle des dritten melodischen Motives, die jetzt in geschlossenen Accorden vorwärts schreiten und auf jenem unheimlichen Gis (gis, d, f, b) einen Augenblick ausruhen, um unter den Läufen der Saiteninstrumente sich in den klaffenden Abgrund des Quartsextaccordes von D-moll zu

*) Wir bedienen uns häufig des Wortes „Phrase"; es geschieht dies natürlich im Sinne: melodischer Abschnitt, nicht aber im verrufenen Aftersinne des Wortes.

stürzen, wo dieses Motiv seine Wandelung in grauenvoller Pracht entfaltet. Auf dem im siebenten Takte (S. 39) einschlagenden verminderten Septimenaccord (D, f, gis, h) ertönen zum erstenmale die Posaunen, ohne jedoch die folgenden fünf verzweifelt rückenden Schläge zu unterstützen, welche plötzlich abbrechend auf der bereits erwähnten merkwürdigen Fermate endigen, in welcher der Secundenaccord auf As unter dem anfangs heftig grollenden Staccato der Bässe mit der ersten Figur (analog mit S. 7) bis zum Pianissimo verklingt. — Dieser Accord hat zu einem merkwürdigen Instrumentaleffecte Anlaß gegeben. Er ist folgendermaßen gelegt: Tuba As; darüber drei Fagotte tief B in der Octave, zwei D Hörner und zwei F Hörner je ihre Tonica ebenfalls in der tiefsten Octave aushaltend. Der Referent der Nationalzeitung hatte den Accord richtig gehört und ließ sich im Stolz darüber zu folgender beispiellos lächerlichen Expectoration hinreißen: „Was meint Ihr wol", rief er ungefähr aus „wie dieser Wagner die ewigen Gesetze der Harmonie tractirt? Denkt Euch, all Ihr Conservatoriumsschüler, auf diesen Secundenaccord, der sich doch nach göttlichen und menschlichen Gesetzen nach Es-dur auflösen muß, bringt dieser Wagner nach kurzer Pause E, sage E-dur!" Dieser Kritiker gehört merkwürdiger Weise zu denjenigen Leuten, denen seit lange das Verständniß der neunten Symphonie aufgegangen ist; der wahnsinnige Fanatismus, der ihn gegen die Persönlichkeit Wagner's erfüllt, giebt die einzige mögliche Erklärung solcher Untreue gegen sich selbst. Wir brauchen nicht zu fürchten, daß unsere Leser, mit aufgeschlagener Partitur, in die Rathlosigkeit des Berliner Kritikers verfallen werden. Jenes As haben wir im Grunde gleichbedeutend mit dem unheimlichen Gis erkannt, dem wir öfters begegnet sind. Die enharmonische Verwechselung giebt die Terz des E-dur Accordes; der Uebergang von b nach h, wie der von f nach e ist das Einfachste, was sich denken läßt. Aber auch die vierte Note setzt uns in keine Verlegenheit; d wird nach kurzem Aufhalt als Septime in die Terz von A moll leiten. Daß dessenungeachtet der Eindruck dieses Ueberganges, ungeachtet der langen Pause, ein schroffer, d. h. ein frappirender bleiben muß, ist eben die Absicht des Componisten

gewesen. Wir sind an den Wendepunct des Ganzen angelangt; der Sieg des Hauptgedankens ist entschieden, trotzdem derselbe in zeitweilige Vergessenheit gerathen ist. Die vorbereitenden Bedingungen für seinen erneuten und entschiedeneren Eintritt sind gewonnen durch den Umschlag, den die anderen Motive erlitten. — Die der Pause folgenden 22 Tacte sind eine Ausführung der Skizze, welche wir am Schlusse der Einleitung betrachtet haben, nur in unendlicher Vergrößerung. Es ist das letzte Nachzittern der gebrochenen Erinnerungswehmuth. Die Bässe führen den Hauptgedanken auf a in der ursprünglichen Gestalt (nicht in der Verkleinerung des Forte) wieder vor; die erste Note erhält einen eigenthümlichen Accent durch den scharf markirten Rhythmus des Blechs im Piano, D-moll Accord (S. 43). Die Violoncelle, vier Takte später die Bratschen, nehmen ihn mit der Nachahmung im Dominantenfortschritt ablösend auf. Aber schon zu dem Eintritte der Celli erscheint die erste Figur und macht ihr altes Anrecht der Begleitung des Hauptgedankens in neuer Form geltend. Die erste Hoboe, im Vereine mit der in gleicher Bewegung harmonisch füllenden zweiten Hoboe und den Clarinetten trägt sie in spitzem, höhnendem Staccato vor. Später folgen Flöten und Fagotte, bald darauf Hörner und Trompeten, alle anfangs im Pianissimo. Wie das kunstvoll gesetzt ist! Wer wäre wol auf die kühne und so überaus glückliche Combination der originellen Farbenmischung zweier Trompeten mit zwei Flöten und Piccolo (in weiter Lage) gekommen, als Der, dessen vorliegendes Werk geeignet ist, einen ganzen Instrumentirungscursus praktisch zu lehren! Nachdem der Hauptgedanke wieder mit einer höchst wirkungsvollen Verkleinerung auf G dur abgeschlossen hat, tritt zu dem in den Bläsern fortgeführten Staccato des ersten Figurationsmotivs nun wieder das zweite (gebunden) in den Streichinstrumenten contrastirend und ablösend in dem anfänglichen Verhältniß von Frage und Antwort hinzu, und es baut sich nun unter der Mitwirkung der der zweiten Figur zu Grunde liegenden geheimnißvollen Wechselharmonien (von Dominanten- und vermindertem Septimenaccord) ein Steigerungssatz auf, dessen Tendenz auf das Hauptthema des Allegro immer klarer zum

Bewußtsein kommt. Alle Kräfte des Orchesters werden erweckt; jedes einzelne Glied wird vom Fieber erfaßt und strömt fortgerissen vom allgemeinen Wirbel, der sich auf dem Orgelpunkte a (S. 49) mit der den chromatischen Gängen zu Grunde liegenden Harmonie D moll durch den Accord c, dis, fis, a in den Quintsextaccord cis, e, g, a ergießt, der Wiederkehr des Hauptthemas entgegen. Dieses erscheint ähnlich, wie das erstemal (S. 15), nur riesig potenzirt. Namentlich erreicht es vom fünften Tacte an einen noch ungeahnten Gipfelpunct. Posaunen und Tuba bringen den Hauptgedanken — eine Umkehrung des ersten Octavensprungs ist zu beachten — auf a in seinem natürlichen Zeitmaße, aber mit einer nach der Tonica abschließenden Erweiterung, die neu ist. Es ist dies vollkommen das thematische Verfahren, wie es sich bei Beethoven im ersten Satze der Eroica nachweisen läßt. Den begleitenden zwei Figurationsmotiven wird gleiche Erweiterung zu Theil; auch sie erscheinen riesig potenzirt. Die folgenden zwanzig Takte rauben uns die gewährte Befriedigung nicht. Ein ungestörter Fluß treibt uns weiter. Kolossale Gegenbewegungen der Bässe treten zu der dem Hauptthema bereits das erstemal (S. 17) einverleibten zweitaktigen Phrase hinzu, Riesenarme streiten miteinander und prüfen ihre Kraft. Die Richard Wagner eigenthümliche Orchestrirung — gleichsam nach Gruppen der verwandten Instrumente — zeigt sich hier im glänzendsten Lichte. Nach dem letzten kräftigen Dominantaccord hebt nun (S. 58) das zweite melodiöse Hauptthema an in D dur, aber unter fortwährender, nur hier und da im Grade gedämpfter Bewegung der Streichinstrumente, in rastlosem Anschwellen und Abnehmen; die feindlichen Nebenmotive des ersten Hauptgedankens bemächtigen sich der geringsten Pause um ihren Mollcharakter geltend zu machen; die Mittel sind nicht geschont, rhythmische Keulenschläge waren am Platz. Das zweite Nebenthema sucht neue Bundesgenossen, recrutirt unter anderen melodischen Nebenmotiven, was ihm nur Beistand leisten kann gegen den siegesgewohnten und triumphirensungeduldigen ersten Hauptgedanken. Umsonst! Immer brechen die Anstrengungen zusammen. Endlich fügt sich der Gegner. Gegenüber dem unbewehrbaren Sturme wagt er nur noch die trostlose Klage und

mit dieser verschmelzen sich die letzten ersterbenden Regungen der kämpfenden Begleiter des Hauptgedankens, der nach seinem persönlichen Siege vorläufig vom Schauplatz abgegangen ist. Der D moll Accord, vier Takte Tutti vom Pianissimo zum heftigsten Fortissimo anschwellend und ebenso zurücksinkend, schließt diese großartig erschütternde Scene, die ein volles Eigenthum des Instrumentaltondichters Wagner ist und bleibt. Aber die erste Violine tritt aus diesem Schlußaccord langsam heraus und auf dem d ruhen bleibend, singt sie wie in der Einleitung noch einmal das Hauptmotiv, dessen Endnote eis von dem ersten Fagott aufgenommen wird, und durch langgehaltene, wunderbar ergreifende Harmonien der weichen Bläser (zu denen auch Trompeten im pp sich vereinen) den D dur Dreiklang erreicht, der in einer melodischen Phrase der Flöte zum Abschlusse gereift wird; auf diesem bringen die ersten Geigen in durchsichtiger Verklärung noch als Finalphrase jenes unvergeßliche dritte Figurationsmotiv, das in der Einleitung angedeutet, im Durchführungssatze eine so große Rolle gespielt hatte. Aufsteigend bis zum hohen Fis halten sie diese Noten während des von den Bläsern in hoher Lage mehrmals wiederholten Einsatzes des letzten D dur Dreiklangs aus.

Es würde zu weitläufig sein, die ästhetische Erläuterung, welche wir dem Schlusse gaben, hier zu wiederholen, um dieselbe an der specifisch musikalischen Probe zu rechtfertigen. Die Schilderung von reinen Instrumentalwerken ohne Hinzufügung von Notenbeispielen und trockener Beztfferung und Classificirung der einzelnen Themen hat etwas Mißliches. Wir haben versucht, dieser letzteren entrathen zu können, freilich mit der Forderung, die Partitur des Werkes zur Hand zu nehmen, eine Forderung, die der specifische Musiker nicht unterlassen wird zu erfüllen, wenn es ihm darum zu thun ist, ein freies gewissenhaftes Urtheil zu bilden. Wir glauben, daß Diejenigen, welchen die Ouverturen zu „Tannhäuser" und „Holländer", das Vorspiel zu „Lohengrin" über den Instrumentalcomponisten die Augen noch nicht geöffnet haben, an der Faustouverture vorzügliche Gelegenheit finden werden, sich den Staar stechen zu lassen. Und nun bitten wir ausschließlich hartnäckige Gegner, denen auch ein motivirter Enthusiasmus für einen Lebenden

antipathisch erscheinen mag, zu entgegnen, was sie können, und uns gefälligst — aber mit stichhaltigen Gründen — zu belehren, daß wir Unrecht haben, Richard Wagner für das zu halten, wofür wir ihn unter Anderem erklären; als einen der wenigen legitimen Erben und Nachfolger des incarnirten Musikgottessohnes Beethoven.

Druck von Sturm und Koppe (A. Dennhardt).